پژوهشی در مجسمۀ دوطرفۀ «بودا-بودی ساتوا» موجود در موزۀ هنر جهان

مهدی شیخ‌زاده بیدگلی[۱]
دانش‌آموختۀ کارشناسی ارشد در باستان‌شناسی دوران تاریخی
علی میانرودی[۲]
دانشجوی مقطع کارشناسی ارشد ادیان و عرفان تطبیقی، دانشگاه تهران

1.Mehdi.Sheikhzadeh@gmail.com
2. Mianroodi.ali@gmail.com

چکیده

هنر اولیهٔ بودایی هنری محافظه‌کار و سنتی است که در آن تجسم بودا در ظاهری دنیوی به چشم نمی‌خورد. از این رو، شکل گیری و رونق هنر مجسمه‌سازی و انسان‌نمایی بودا در جنوب آسیا را باید نتیجهٔ تبادلات فرهنگی و آشنایی مردم این منطقه با هنر یونانی-رومی در قرون نخستین میلادی دانست. اولین مجسمه‌های بودا او را در ظاهری شبیه به آثار یونانی-رومی نشان می‌دهد، اما با گذشت زمان هنرمندان بودایی خصائص بومی منطقه همچون پوشاک، جواهرات و آرایش ظاهری را به هنر مجسمه‌سازی خود وارد می‌کنند. این موضوع به طور ویژه در گنداره که شامل بخش‌هایی از شمال غرب پاکستان امروزی و شرق افغانستان است، نمود بیشتری دارد. گنداره محلی است که در دورهٔ کوشانیان هنر و معماری پررونقی داشته و بسیاری از مجسمه‌های بوداییِ منسوب به سده‌های اول تا سوم میلادی به این منطقه نسبت داده می‌شود. این مجسمه‌ها معمولاً بودا را نشسته یا ایستاده نشان می‌دهند که لباسی بلند و ساده به تن دارد. از طرفی در هنر گنداره ساخت مجسمه‌هایی از بودی‌ساتوا، یعنی شخصی که به مقام والای نیروانا می‌رسد اما آن را برای کمک به سایر انسان‌ها فدا می‌کند، نیز مورد توجه بوده است. مجسمه‌های بودی‌ساتوا سادگی بودا را ندارند و با جواهراتی همچون تاج، گوشواره، بازوبند، گردنبند و دستنبد تزیین شده‌اند. در مواردی نیز هنرمندان بودایی آثاری خلق می‌کردند که بودا و بودی‌ساتوا را به صورت پشت به پشت در قالب مجسمه‌ای واحد نشان می‌دهد. یکی از این نمونه‌های بسیار نادر، مجسمه‌ای است که در موزهٔ هنر جهان، در پردیس موزه‌ای دفینه، به چشم می‌خورد. پژوهش پیشِ رو بر آن است تا ضمن مستندنگاری و معرفی اجمالی اثر، به این پرسش‌ها پاسخ دهد: اثر مذکور از نظر ظاهری چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با سایر مجسمه‌های هنر گنداره و داده‌های باستان‌شناختی به جا مانده از آن منطقه دارد؟ چگونه می‌توان با بررسی ویژگی‌های ظاهری و نمونه‌های مشابه اثر پیرامون گاه‌نگاری احتمالی آن صحبت کرد؟ چگونه می‌توان این اثر متمایز را در چارچوب اندیشه‌های بودایی تفسیر کرد؟ این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی و با بهره گیری از داده‌های کتابخانه‌ای نوشته شده است. نتایج پژوهش نشان می-دهد که این مجسمه جزو نمونه‌های هنر گنداره است که در یک سمت آن بودا و در سمت دیگر آن بودی‌ساتوا اَوَلوکیتشوره (پادماپانی) قرار دارد. همچنین پوشاک، جواهرات و شیوهٔ نشستن آن هم با داده‌های باستان‌شناختی منطقه گنداره مانند پلیی مالاکندِ خیبرپختونخا و سرکپ تاکسیلا و هم نمونه‌های مشابه در سایر موزه‌ها و مجموعه‌های جهان همچون حراجی کریستی و مجموعهٔ روسک زوریخ شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد. با بررسی همین موارد می‌توان این نظر را مطرح کرد که اثر مذکور احتمالاً متعلق به سدهٔ دوم یا سوم میلادی است.

واژگان کلیدی: بودیسم، هنر گنداره، مجسمه‌سازی، مجسمه‌های دوطرفهٔ بودا-بودی‌ساتوا، اولوکیتشوره.

مقدمه

براساس متنی که در یکی از متون کهن بودایی به نام «سروستیبودا-ونایا» آمده است، پیروان محافظه‌کار این آیین تمایل چندانی به شمایل‌نگاری از بودا نداشتند (Rhi, 1994: 220). این عقیده در هنر بودایی در سدۀ چهارم پیش از میلاد تا اول میلادی نیز مشاهده می‌شود. هنر این دوره که از آن به عنوان هنری غیرتصویری یا آنیکونیک[۱] یاد می‌شود، بودا را نه در قالبی انسانی بلکه به صورت نمادهایی همچون چرخ دارما[۲]، درخت یا تخت خالی نشان می‌دهد. این تصاویر که در استوپاهای[۳] هند مانند استوپای سانچی[۴] یا بارهوت[۵] مشاهده می‌شود، در واقع روایت‌گر یکی از رویدادهای زندگی بوداست. برای مثال هدف از تصویر کردن درخت نشانه‌ای از شهودِ بودا زیر درخت بودهی[۶] در بودهیگا[۷] بوده است (شاد قزوینی و چادها، ۱۳۹۵: ۷۶). البته چنین روندی نتوانست دوام بیاورد و هنر بودایی وارد مرحلۀ دوم خود شد. عده‌ای از محققان ورود به این مرحله را که با ساخت تمثال‌هایی از بودا همراه است، نتیجۀ تبادلات فرهنگی شرق و غرب در سده‌های اولیۀ میلادی می‌دانند. این موضوع به ویژه در گنداره نمود بیشتری پیدا می‌کند (Luczanits, 2008:44). این منطقه شرق افغانستان و شمال غرب پاکستان امروزی را شامل می‌شود که در زمان سلطنت آشوکا، شاه قدرتمند سلسلۀ موریا در هند (سدۀ سوم پیش از میلاد) مبلغان بودایی فعالیت گسترده‌ای در این منطقه داشتند. بعدها نیز در سده‌های اول و دوم میلادی و پس از تسلط کوشانیان بر این منطقه، هنر و آیین بودایی تسلط کاملی بر این منطقه پیدا کرد. تولید مجسمه‌های آیینی بودا که هم نزد مردم و هم نزد راهبان به منزلۀ بخشی از مراسم مذهبی، جایگاه ویژه‌ای داشت، از اواخر سدۀ دوم میلادی آغاز شد و با شروع سدۀ سوم رشد چشم‌گیری به خود دید (Behrendt, 2007: 47). می‌توان گفت همین موضوع باعث شده است که آثار فراوانی از هنر گنداره در مجموعه‌ها و موزه‌های جهان همچون موزۀ متروپولیتن (تارنمای شمارۀ۱)، موزۀ بریتانیا (تارنمای شمارۀ۲) و موزۀ ویکتوریا-آلبرت (تارنمای شمارۀ۳) به چشم بخورد. با این حال، هنر گنداره در ایران چندان شناخته‌شده نیست و پژوهش‌های مرتبط با آن بیشتر محدود به خصائص هنری و جنبه‌های مذهبی این هنر است. البته باید این موضوع را نیز در نظر گرفت که برخلاف موزه‌های سایر نقاط جهان، آثار زیادی از هنر گنداره در ایران دیده نمی‌شود. در واقع شی موجود در موزۀ هنر جهان، که با اسم «بودای دوطرفه» شناخته می‌شود، جزو معدود آثاری است که رد و نشانی از هنر این منطقه را در خود دارد. با در نظر گرفتن این موضوع، پژوهش پیشِ رو بر آن است تا ضمن معرفی اجمالی و مستندنگاری اثر، به پرسش‌هایی در مورد ویژگی‌های ظاهری، گاه‌نگاری و جنبه‌های آیینیِ آن پاسخ دهد.

پیشینهٔ پژوهش

آلفرد فوشه از نخستین پژوهشگرانی بود که به مطالعه در هنر بودایی گنداره پرداخت. در واقع این پژوهشگر که از او به عنوان «پدر مطالعات مکتب گنداره» یاد می‌شود، شخصی بود که نظریهٔ تأثیر هنر یونانی بر این منطقه را نیز مطرح کرد[۸]. البته نظریات او پیرامون هنر گنداره از همان ابتدای امر مخالفانی همچون آننده کومرسوامی داشت که غفلت از عناصر بومی هنر هند در مطالعات هنر گنداره را نمی‌پذیرفتند (Coomar-aswamy, 1927: 289). از این رو مطالعات بعدی سعی برآن داشت تا تأثیر عوامل گوناگون و فرهنگ‌های همجوار را در شکل‌گیری هنر گنداره دخیل بداند. برای مثال جان مارشال در کتاب خود «هنر بودایی گنداره» هنر این منطقه را از منظر زمانی و زیباشناختی بررسی می‌کند و از تأثیرات هنر سکایی و اشکانی نیز سخن می‌گوید (بنگرید به: Marshall, 1960). با این حال، با توجه به گستردگی مکتب گنداره تاکنون مطالعات فراوانی روی بخش‌های مختلف آن صورت گرفته است. یکی از آثار مهم در این زمینه «پیرامون هنر گنداره: مبادلات شرق و غرب در چهارراه آسیا» است که مروری جامع بر تاریخ و توسعهٔ هنر گنداره دارد و تأثیرات آن از فرهنگ‌های مختلف و اهمیت آن در بافت هنر آسیایی را بررسی می‌کند (Allchin, 1997). دیگر پژوهش حائز اهمیت دربارهٔ هنر گنداره، کتابی تحت عنوان «بودیسم گنداره: باستان-شناسی، هنر و متون» است که این مکتب هنری را از منظر مطالعات باستان‌شناسی، تاریخ هنر، کتیبه‌ها و سکه‌ها مورد بررسی قرار می‌دهد (Brancaccio & Behrendt, 2006). از این گذشته، پیرامون هنر گنداره مقالات متعددی نیز به چاپ رسیده که هرکدام جنبهٔ متفاوتی را مطالعه کرده‌اند. بنجامین رولند در مقاله‌ای تحت عنوان «گنداره، روم و متورا: حجاری ابتدایی» دربارهٔ تأثیر هنر رومی بر سنگ‌تراشی گنداره و متورا بحث می‌کند (Rowland, 1956). همچنین کیران شاهد صدیقی در مقاله‌ای با عنوان «تسلط پارسیان و تأثیرات آن بر منطقهٔ گنداره» حضور هخامنشیان در این منطقه و تأثیرات آنها را در سدهٔ بعدی بررسی می‌کند (Sid-diqui, 2009). با در نظر گرفتن پژوهش‌های مذکور پیرامون این مکتب هنری، باید اذعان کرد که هنر گنداره در ایران چندان شناخته شده نیست. بیشتر پژوهش‌های صورت گرفته نیز پیرامون مفاهیم بنیادین همچون کلیت هنر بودایی هند باستان (جوادی، ۱۳۸۶)، سیر تجسم بودا در هنر هند (شاد قزوینی و چادها، ۱۳۹۵) و تأثیر فرهنگ‌های غیربودایی در بودیسم ماهایانه (دهقان‌زاده، ۱۳۹۶) است. در موزه‌ها و مجموعه‌های داخل ایران نیز اثری که تداعی‌گر هنر گنداره باشد، کمتر به چشم می‌خورد. تنها اثر موجود را می‌توان مجسمهٔ دوطرفهٔ بودا-بودی‌ساتوا موجود در موزهٔ هنر جهان دانست. تاکنون در مورد این مجسمه که طبق اطلاعات شناسنامه موزه‌ای از آن با عنوان بودای دوطرفه یاد شده است، پژوهشی صورت نگرفته است. از این رو مطالعهٔ مستقل دربارهٔ این اثر اهمیت فراوانی دارد.

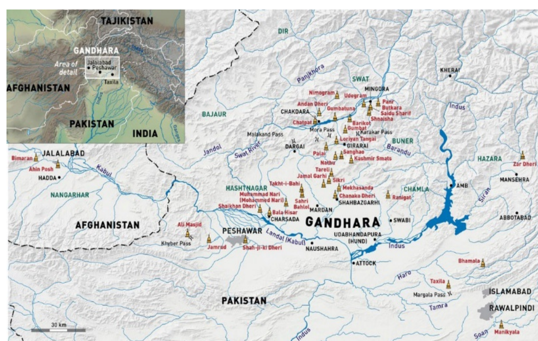
روش پژوهش

روش پژوهش این نوشتار توصیفی-تحلیلی است و مطالعات مربوط به آن با تکیه بر داده‌های کتابخانه‌ای صورت گرفته است. بررسی آثار مادی به جا مانده از گنداره نشان می‌دهد که مجسمه‌سازی یکی از مهم‌ترین هنرهای دستی این منطقه بوده که تاکنون دربارهٔ ماهیت تاریخی و هنری آن پژوهش‌های زیادی به صورت کتاب و مقاله صورت گرفته است. از این رو، در این مقاله نخست به تحقیقاتی رجوع شده است که به کلیت هنر گنداره و به خصوص هنر حجاری و مجسمه‌سازی آن اشاره کرده‌اند. سپس مطالعهٔ تحقیقاتی در نظر گرفته شده است که در مورد خصائص ظاهری مجسمه‌های بودا و بودی‌ساتوا سخن گفته‌اند. در مواردی نیز به تارنماهای موزه‌ها و مجموعه‌های سراسر جهان که آثار مشابهی داشتند، مراجعه شده است. پس از جمع‌آوری اطلاعات مورد نیاز و همچنین مستندنگاری اثر (شامل تصویربرداری و طراحی دستی)، هر دو سوی مجسمه یعنی طرف بودا و بودی‌ساتوا به صورت جزء به جزء بررسی شد و نظراتی پیرامون درون‌مایهٔ آرایشی اثر، تاریخ تقریبی آن براساس مطالعات تطبیقی و خصائص آیینی آن مطرح گردید.

جغرافیا و هنر گنداره

از نظر جغرافیایی منطقه‌ای که به اسم گنداره (گنداهارا) شناخته می‌شود، شامل بخش‌هایی از شمال غرب پاکستان (پیشاور) امروزی و شرق افغانستان است (شکل۱). این منطقه با توجه به موقعیت راهبردی‌اش همچون چهارراهی بوده که هند، آسیای مرکزی و خاورمیانه را به هم متصل می‌کرده است (Britanica, 2023).

از منظر زبان‌شناختی گنداره (گنداهارا) ترکیبی از دو واژهٔ سانسکریت «گندا» به معنای عطر و «هارا» به معنای سرزمین است. بنابراین از نظر لغوی می‌توان گنداهارا را به معنی «سرزمین عطر» شناخت (Siddiqui, 2011: 67). نخستین بار نیز در وداهای هندی همچون ریگ‌ودا و آتارواودا است که به نام منطقهٔ گنداره اشاره شده است. آنطور که در ریگ‌ودا آمده است، این منطقه گوسفندانی مرغوب داشته است (Rigveda, I, 126: 7).



■ شکل۱. نقشهٔ جانمایی گنداره باستان (مأخذ: تارنمای شمارهٔ ۴).

داریوش نیز در کتیبهٔ بیستون به اسم گنداره اشاره کرده و از آن به عنوان یکی از سرزمین‌های تحت انقیاد خود یاد می‌کند (داریوش، کتیبهٔ بیستون، ستون اول،

بند شش). در متن اکدی و عیلامی کتیبهٔ بیستون نام پاراپامیز جایگزین نام گنداره شده است (اکدی: pa-ar-ú-pa-ra-e-sa-an-na؛ عیلامی: [par-ru-ba-ra-e[-sa-na). در متون یونانی هم به این نام اشاره شده است که مقصود از آن کوهپایه‌های جنوب حوضهٔ آبخیز هندوکش، در نزدیکی سرزمین باستانی کاپیسا و کابل امروزی است. خاستگاه نام پاراپامیز را می‌توان در اساطیر ایرانی جست؛ «(سرزمین) آنسوی (سرزمین) بالای عقاب/قوش» و نشان از نامی دارد که به ایرانیان ساکن شمال هندوکش یا همان سرزمین باستانی باختر اطلاق می‌شده است (Vogelsag, 2000: 269). همچنین در کتیبهٔ شوش نیز گنداره محلی است که داریوش الوار درخت یاکا را از آنجا آورده است. در نقوش برجستهٔ تخت جمشید نیز هیئتی از گنداره به نمایش در آمده‌اند که به همراه خود یک گاو و ظروفی برای شاه هخامنشی پیشکش آورده‌اند (Schmidt,1953: pl.40). در متون حماسی سانسکریت یعنی مهابهاراتا و رامایانا نیز اشاراتی به نام گنداره شده است. در رامایانا گنداره به عنوان سرزمین واقع در درهٔ سند معرفی شده است که گنداره‌ای‌ها، مردمی مسلح و رزم‌آور، از آن محافظت می کنند (Siddiqui, 2011).

در متون کلاسیک، نویسندگان یونانی نیز اشاراتی به این منطقه شده است. هرودوت از گنداره به عنوان یکی از مناطق تحت نظر هخامنشیان یاد می کند که خراج نیز می‌پرداخته است (هرودوت، تواریخ، کتاب سوم بند ۹۱). استرابو نیز به نام گنداره اشاره کرده است و از نوشته‌های او چنین می‌توان استنباط کرد که این منطقه در غرب سند قرار داشته است (Strabo, 15.1). با نابودی سلسلهٔ هخامنشی و هجوم اسکندر، گنداره دوره‌ای بی‌ثبات را پشت سر می‌گذارد که در دوره‌های مختلف تحت سلطهٔ حکام یونانی باکتریایی، سکاها و پارت‌ها بوده است. اما سرانجام کوشانیان گنداره و بخش اعظمی از شمال هند و شمال افغانستان امروزی را تحت کنترل خود می گیرند. در واقع همین کوشانیان و شاهان قدرتمندی همچون کانیشکا بودند که تبدیل به بزرگترین حامیان بودیسم در گنداره می‌شوند و فرهنگ و هنر مرتبط با آن را گسترش می‌دهند (Falser, 2015: 3). روایت‌گری داستان‌ها و افسانه‌های بودایی در هنر ابتدایی گنداره نشان از آن دارد که کوشانیان تحت تأثیر روم بوده‌اند اما کلیت شمایل‌نگاری هنر گنداره به هنر بومی منطقه، یعنی هنر هند، وفاداری بیشتری دارد (شکل۲).

آنچه جایگزین روایت‌گری بودایی می‌شود، مجسمه‌سازی است. در این میان، مجسمه‌ای برنزی در موزهٔ متروپولتین به وضوح تأثیر هنر یونانی-رومی را نشان می‌دهد. در این اثر، بودا به یکی از حالات یوگا نشسته و دستانش را به حالتی که از آن با نام ابهایامودرا[۹] یاد می‌شود، قرار داده است. دور سرش هاله‌ای است که تشعشات نور را تداعی می‌کند. همچنین بودا ردایی بر تن دارد که هر دو شانه‌اش را به طور کامل پوشانده است (Behrendt, 2007: 48). استفاده از مواد اولیهٔ فلزی در ساخت مجسمه‌های گنداره

دوام چندانی ندارد و هنرمندان این منطقه پس از مدتی سنگ فیلیت سبز[۱۰] و سنگ شیست آبی-خاکستری[۱۱] را جایگزین می‌کنند (شکل۳). البته از سدهٔ سوم به بعد استفاده از گچ در ساخت مجسمه‌ها نیز گسترش می‌یابد. این مجسمه‌ها هرچند در اصل مرصع کاری و نقاشی شده بودند اما اکنون اثری از این مواد روی این آثار باقی نمانده است (Britanica, 2023).



■ شکل۲. روایتی از صحنهٔ مرگ بودا، موزهٔ متروپولیتن، سدهٔ ۳ میلادی (مأخذ: تارنمای شمارهٔ۵).

علاوه بر بودا ساخت مجسمه‌هایی از بودی‌ساتوا نیز در هنر گنداره مرسوم بوده است. بودی‌ساتوا مرکب از دو جزء «بودی» به معنی خرد و عقل و «ساتوا» به معنی جوهر است؛ بدین طریق بودی‌ساتوا کسی است که جوهرش خرد و دانایی است و طبق آمیزه‌های بودیسم نقش میانجی را در رسیدن به مقام والای نیروانا به عهده دارد (شایگان، ۱۳۸۹: ۱۷۵).





■ شکل۳. سمت راست؛ مجسمهٔ برنزی بودا، موزهٔ متروپولیتن، سدهٔ ۱-۲ میلادی (مأخذ: تارنمای شمارهٔ ۶)؛ سمت چپ؛ نمونه‌ای از مجسمه‌های سنگی بودا، موزهٔ بریتانیا، سده‌های ۲-۳ میلادی (مأخذ: تارنمای شمارهٔ۷).



■ شکل۴. سمت راست؛ بودی‌ساتوا مایتریا، سدهٔ سوم میلادی، موزهٔ متروپولیتن (مأخذ: تارنمای شمارهٔ۸). مرکز؛ بودی‌ساتوا مایتریا، سدهٔ سوم میلادی، موزهٔ متروپولیتن (مأخذ: تارنمای شمارهٔ۹). بودی‌ساتوا مایتریا، سده‌های ۲-۳ میلادی، موزهٔ نورتون سیمون (مأخذ: تارنمای شمارهٔ۱۰).

در نقوش برجستهٔ روایی بودی‌ساتوا همچون شاهزاده‌ای به تصویر کشیده است که لباس فاخر به تن دارد و خود را با جواهرات آراسته است. می‌توان گفت که در هنر گنداره علاقهٔ خاصی به این بخش از زندگی بودا وجود داشته است. مجسمه‌های بودی‌ساتوا، او را همچون شاهزاده‌ای آراسته به زیورآلات و در شکوه کاملِ پیش از تارکِ دنیا شدن، نشان می‌دهند. در نمونه‌های روایی نیز بودی‌ساتوا قابل تشخیص است. او گوشواره‌ای به شکل شیر، گردنبندی زیبا، زنجیرهایی آراسته به جواهرات و دو بازوبند جواهرنشان دارد. دستاری که به سر داشته نیز معمولاً با جواهراتی آراسته می‌شده است. هالهٔ بزرگ و ساده‌ای که در پسِ سر او قرار دارد نیز نشان از روشنگری آیندهٔ ساکیامونی دارد (Behrendt, 2007: 53). مجسمه‌های بودی‌ساتوا با نام‌ها و خصائص مختلفی شناخته می‌شوند. یکی از معروف‌ترین بودی‌ساتواها مایتریا[۱۲] نام دارد که تاکنون مجسمه‌های زیادی از او به دست آمده است (شکل۴). آنچه در مورد هنر مجسمه‌سازی گنداره قابل توجه است، این است که این هنر سنت ساخت مجسمه‌های بودا و بودی‌ساتوا را به جهان معرفی کرد. سنتی که بعدها به دورترین مناطق شرق آسیا نیز رسید و تا امروز نیز ادامه دارد[۱۳]. در واقع می‌توان گفت «همجواری با فرهنگ هندویی و هویت معنوی جادهٔ ابریشم» بودای بت‌شکن را به بزرگترین بت تاریخ تبدیل کرد (بنگرید به ذکرگو، ۱۳۷۵).

مجسمۀ دوطرفۀ بودا-بودی‌ساتوا



■ شکل۵. مجسمۀ بودا به همراه نقش آن
(مأخذ: بایگانی مؤسسۀ فرهنگی موزه‌های بنیاد).

علاوه بر موارد فوق، در هنر گنداره نمونه‌هایی نیز به چشم می‌خورد که شمایل بودا- بودی‌ساتوا را همزمان به صورت مجسمه‌هایی پشت به پشت به تصویر می‌کشد که سبک ساخت و جنس مشابهی با سایر مجسمه‌های این مکتب هنری دارند. با این حال، کمیاب بودن این نمونه‌ها باعث شده که برخلاف سایر جنبه‌های هنر گنداره و به طور کلی هنر بودایی، پژوهش‌هایی زیادی در مورد این آثار صورت نگیرد. موارد موجود نیز بیشتر به وجود این سبک مجسمه‌ها در کلکسیون‌ها و حراجی‌ها اشاره دارد. برای مثال، نخستین بار اثری به نام «هنر گنداره در پاکستان» تصویری از یک سردیس ۴۰ سانتی‌متری است بودا و بودی‌ساتوا را به صورتِ پشت به پشت نشان می‌دهد (Lyons, 1957: pl. 276). این اثر از ابتدا در کلکسیون‌ها و حراجی‌های مختلف بوده و اکنون نیز تصویری از آن در حراجی کریستی موجود است (تارنمای شمارۀ۱۱). همچنین تنها مقاله‌ای که به طور جامع مجسمه‌های دوطرفه در مکتب هنری گنداره را بررسی می‌کند، مقاله‌ای از آنا ماریا کواگلیوتی است. وی در این پژوهش اشاره‌ای به وجود تعداد محدود این مجسمه‌ها در مجموعه‌های سراسر جهان می‌کند (Quagliotti, 2010). به غیر از این مورد تاکنون پژوهش دیگری دربارۀ این سبک از آثار صورت نگرفته است. نمونۀ موجود در موزۀ هنر جهان تهران نیز یکی از مجسمه‌هایی است که بودا-بودی‌ساتوا را به صورت پشت به پشت نشان می‌دهد (شکل۵). ارتفاع این اثر ۷۲ سانتی‌متر، وزن آن ۵۸ کیلوگرم است. در ادامۀ این نوشتار هر دو سوی آن بررسی خواهد شد؛ ابتدا توضحاتی مجزا در مورد چهره، پوشاک، حالت نشستن و تختگاه هر دو طرف مجسمه ارائه می‌شود و سپس این اثر با سایر نمونه‌های موجود مقایسه می‌گردد.

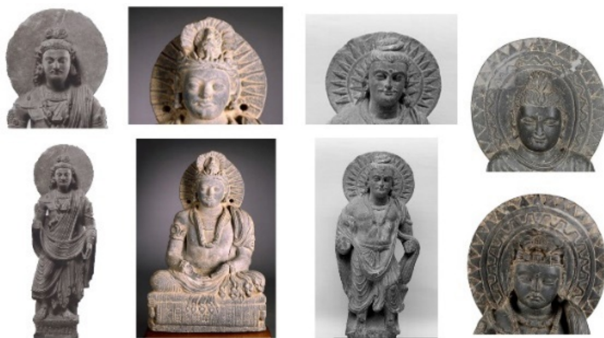
بودا

بودا با حالتی آرام و روحانی همچون سایر مجسمه‌هایی که از او به جای مانده نشسته است (شکل۶). موهای مجعد او با برآمدگی روی سرش که اوشنیشا[۱۴] نامیده می‌شود، توجه را جلب می‌کند. این برآمدگی

روی جمجمه در واقع یکی از ۳۲ ویژگی جسمانی بودا به حساب می‌آید که در متون دینی پالینیز به آن اشاره شده است. روی پیشانی بودا نیز خالی دیده می‌شود که اورنا[۱۵] نام دارد و یکی دیگر از خصائص ظاهری بودا است (Krishan, 2009: 121). به مانند سایر مجسمه‌های بودا در مکتب گنداره، او ردایی به تن دارد که تقریباً تمامی قسمت‌های بدنش را پوشانیده و کاملاً جذب بدنش شده است. تنها صورت و دست‌های او نمایان است. ردای بودا در واقع نخستین و آشکارترین نشانه‌ای است که رفتار و کردار بودا را در مقام انسانی فارغ از مادیات دنیوی نمایان می‌کند (Filigenzi, 2005, 107). این ردا شبیه به لباسی است که کاسایا[۱۶] یا کِسا[۱۷] نامیده می‌شده و امروزه نیز میان راهبان بودایی پوشیدن آن مرسوم است (Kieschnick, 2003: 88). این نوع پوشش از سه تکهٔ مجزا تشکیل شده است که شامل انترواسا (لباس زیرین)[۱۸]، اوتاراسانگا (قبا)[۱۹] و سمغاتی[۲۰] (ردا) می‌شود (Kieschnick, 1999: 12). با این حال نظراتی نیز وجود دارد که سبک پوشش بودا را شبیه به ردایی می‌داند که در مجسمه‌های رومی سده‌های اولیه میلادی دیده می‌شود (Rowland, 1961:9). البته در نمونه‌هایی که بودا تنها شانهٔ چپ خود را پوشانده است، لباس او شبیه به اوتاریا[۲۱] است.



■ شکل۶. مقایسهٔ پوشاک، حالت نشستن و هالهٔ نور مجسمهٔ بودای موزه هنر جهان (راست) (مأخذ: بایگانی مؤسسه فرهنگی موزه‌های بنیاد) با مجسمه‌ای موجود در موزهٔ ملی اسکاتلند، ، وسط (مأخذ: تارنمای شمارهٔ۱۲)؛ پوشش و حالت نشستن یک راهب بودایی امروزی (مأخذ: تارنمای شمارهٔ۱۳).



■ شکل۷. سمت راست: هالهٔ دور سر بودا- بودیساتوای موزهٔ هنر جهان (مأخذ : بایگانی مؤسسه)؛ تصویر دوم: بودیساتوای ایستاده، موزهٔ متروپولیتن، سدهٔ۳ میلادی (مأخذ :تارنمای شمارهٔ۱۴)؛ تصویر سوم: بودیساتوا، موزهٔ هنر والترز، سدهٔ ۲-۳ میلادی (مأخذ: تارنمای شمارهٔ۱۵)؛ تصویر چهارم، بودیساتوا با هالهٔ نور سادهٔ دور سرش، موزهٔ متروپولیتن، سدهٔ ۲-۳ میلادی (مأخذ: وبسایت شماره ۹).

این لباس پارچهٔ بلند شال‌مانندی است که از آن برای پوشاندن بالاتنه استفاده می‌شود و امروزه هم در هند از آن استفاده می‌شود (Quagliotti, 2010: 813). طریقی که بودا نشسته است یکی از حالت‌های یوگا است که به حالت نیلوفری[۲۲] یا پادماسانا[۲۳] است. در این حالت پاها روی ران‌های جهت مخالف قرار داده می‌شود. دست‌های بودا نیز به حالت دهیانه‌مودرا[۲۴] روی هم قرار گرفته است. حالتی که در آن دو دست روی هم دیگر قرار می‌گیرند و انگشتان شصت به‌هم برخورد می‌کنند (هال، ۱۳۸۰: ۲۷۰).

دور سر بودا هالهٔ نوری به‌چشم می‌خورد که احتمالاً نشان از قداست او و تمایزش با سایرین دارد (بنگرید به: Rowland, 1949). هاله‌های نور در مکتب گنداره ساده و بدون جزییات خاصی است. اما هاله‌ای که در اینجا کار شده است، دارای نقوش مثلثی در قسمت بیرونی و نقوش زیگزاگی مواج در هالهٔ درونی است؛ با این حال، مواردی نیز در موزهٔ هنر متروپولیتن و گالری هنری والترز به چشم می‌خورد که هالهٔ دور سر بودا را با شعله‌های آتش نشان داده است (شکل۷).

بودا روی تختی نشسته که ستون‌هایی با سرستونی شبیه به سبک کورنتی دارد. در زیر این ستون نیز نقش برجسته‌ای کار شده که موردی مرسوم در مجسمه‌های بودایی مکتب گنداره به‌حساب می‌آید. در این نقوش معمولاً افرادی نقش شده‌اند که یکی از اعمال مذهبی بودایی را انجام می‌دهند، یا بودا را تکریم می‌کنند. در این صحنه افرادی دور یک کاسه جمع شده و به نظر مشغول تکریم این شیء مقدس هستند. این کاسه احتمالاً همان کاسهٔ آلم بودا[۲۵] یا کاسهٔ گدایی بوداست. هنرمندان گنداره‌ای در به تصویر کشیدن کاسهٔ گدایی بودا علاقهٔ خاصی نشان داده‌اند و این مورد را می‌توان یکی از خصائص هنر گنداره و آثار آن دانست (شکل۸). همچنین زائران چینی (بودایی) نیز در نوشته‌های خود آورده‌اند که به طور اخص برای دیدن این کاسه و اهدای نذر به گنداره سفر کرده‌اند (Falk, 2001: 445). می‌توان گفت نقوشی که در پایهٔ مجسمه‌ها کار می‌شده، معمولاً با این هدف بوده که وقف‌کنندگان یا اهداکنندگان آن مجسمه را در حال انجام اعمال مذهبی مانند تکریم کاسهٔ گدایی یا در کنار بودا نشان داده شده‌اند (Behrendt, 2007: 59).

بودی‌ساتوا

در سوی دیگر این اثر بودی‌ساتوا قرار گرفته است. بودی‌ساتوا برخلاف بودا، خود را به جواهراتی همچون سرپوش، گوشواره، انواع گردنبند، بازوبند و دستبند آراسته است. همچنین او لباسی به تن دارد که تنها شانه و بازوانش را پوشانده است؛ یعنی برخلاف بودا که معمولاً تمامی بدنش پوشیده است و شخصیت او با این سادگی ظاهری در مجسمه‌های گنداره معرفی می‌شود، بودی‌ساتوا بدنی نمایان دارد تا علاوه بر اندام متناسب و ورزیده، جواهرات و زیورآلاتش نیز نمایان باشد (Behrendt, 2017: 72).



■ شکل۸. سمت راست: بودای موزهٔ هنر جهان (مأخذ: مؤسسه)؛ نقش دوم از راست: بودی‌ساتوا مایتریا، موزهٔ متروپولیتن، سدهٔ۳ میلادی (مأخذ: تارنمای شمارهٔ۱۶)؛ نقش سوم از راست: بودی‌ساتوا مایتریا، موزهٔ متروپولیتن، سدهٔ۳ میلادی (مأخذ: تارنمای شمارهٔ۹)؛ سمت چپ: بودا، موزهٔ جنگ اوکلند سدهٔ۱–۲ میلادی، (مأخذ: تارنمای شمارهٔ۱۷).



■ شکل۹. مقایسهٔ حالت نشستن، پوشاک و سرپوش بودی‌ساتوا اولوکیتشوره در موزهٔ هنر جهان (طرح اول سمت راست) با نمونه‌های موجود از سدهٔ سوم میلادی در یک مجموعهٔ خصوصی (مأخذ: تارنمای شمارهٔ۱۸)، موزهٔ هنر ماتسوکا ژاپن (مأخذ: تارنمای شمارهٔ۱۹) و مجموعه‌ای خصوصی در سوئیس (مأخذ: Pal, 2006: Fig 5-6).

هر بودی‌ساتوا نشانهٔ خاصی دارد که با آن شناخته می‌شود. بودی‌ساتوا مایتریا با کوزهٔ کوچکی در دست، بودی‌ساتوا منجوشری[۲۶] با شیری که به عنوان مرکب دارد و بودی‌ساتوا اَوَلوکیتشوره با سرپوشی که به سر دارد. با توجه به سرپوشی که در این قسمت از این مجسمهٔ موزه به چشم می‌خورد باید گفت این بودی‌ساتوا همان اَوَلوکیتشوره است. اَوَلوکیتشوره در لغت به معنای «پروردگاری است که با

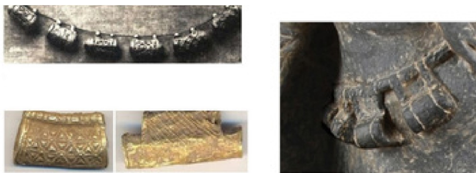
دلسوزی به پایین می‌نگرد» (دهقان‌زاده و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۷). معمولاً روی سرپوش اَوَلوکیتشوره نقشی از بودا به چشم می‌خورد، اما چنین موضوعی همیشگی نیست (Pal, 2006: 104; fig 5). سرپوش این بودی‌ساتوا در واقع دستاری است که با نیم‌تاجی جواهرنشان آراسته شده است. همچنین این سرپوش به نمونه‌ای موجود در موزهٔ هنر ماتسوکا در توکیو نیز شباهت زیادی دارد (شکل۹). اولوکیتشوره گل نیلوفری نیز به‌دست دارد که این گل یکی از نشانه‌های اصلی بعد از سرپوش اوست. در واقع نام دیگر این بودی‌ساتوا «پادماپانی» یا «حامل گل نیلوفر» است و گفته می‌شود که او از یک گل نیلوفر متولد شده است (Siddiqui, 2020: 7). با این حال، در اثر موزهٔ هنر جهان گلی در دست بودی‌ساتوا دیده نمی‌شود و تنها جنبه‌ای که او را به اولوکیتشوره متصل می‌کند، همان سرپوش اوست.

گوشواره‌های بودی‌ساتوا به حدی سنگین است که نرمهٔ گوش او را به سمت پایین کشیده است. به همین علت است که در مجسمه‌های بودا، علیرغم اینکه او گوشواره‌ای ندارد، می‌بینیم که باز این قسمت از نرمهٔ گوش به‌سمت پایین کشیده شده است (شکل۱۰).

گردن‌بندهای بودی‌ساتوا نیز از اهمیت خاصی برخوردار هستند. نخستین آنها یک گردنبند تعویذ است که این زیورآلات از دو



■ شکل۱۰. سمت راست: گوش‌های بودی‌ساتوا با گوشواره. سمت چپ: گوش‌های کشیده شده و خالی از زیورآلات بودا.



■ شکل ۱۱. سمت راست: گردنبند تعویذ در مجسمهٔ موزهٔ هنر جهان؛ سمت چپ (بالا): نمونه‌ای از این گردنبندها از سرکپ (Sirkap) تاکیسلا (مأخذ: Marshall, 1951: Pl. 191, No. 59) ؛ سمت چپ پایین: نمونه‌های دیگر از پلیی مالاکند در خیبرپنختواهِ پاکستان (مأخذ: Khan, 2013: Fig 22, 25).



■ شکل۱۲. سمت راست: گردنبدهای۲، ۳ و ۴ در نمونهٔ موزهٔ هنر جهان؛ تصویر دوم از راست: نمونهٔ امروزی قابل مقایسه با گردنبند شمارهٔ۲ که دور گردن را می‌پوشاند (مأخذ: Siddiqui, 2019: Fig 22)؛ تصویر سوم از راست: نمونهٔ قابل مقایسه با گردنبند شمارهٔ۲–۳ در یک مجسمهٔ بودی‌ساتوا در موزهٔ آرمیتاژ (تارنمای شمارهٔ۱۸)؛ زنجیری از رشته‌های درهم تنیدهٔ طلا به‌دست آمده از سرکپ تاکسیلا که قابل مقایسه با گردنبند شمارهٔ۴ است (مأخذ: Marshall, 1951: Pl. 194).

بخش تشکیل شده‌اند؛ حفره‌ای که نخ یا زنجیر گردنبند از آن عبور می‌کند و قسمت بشکه‌ای که در میانه‌اش خمیدگی کوچکی به چشم می‌خورد (شکل۱۱). نمونه‌هایی از این نوع زیورآلات در محوطه‌های دارای آثار مادیِ محوطه‌ای بودایی در پلیی مالاکندِ[۲۷] ایالت خیبرپختونخواه پاکستان و تاکسیلا یافت شده است (Khan, 2013: 53-54).

دومین مورد گردنبندی است از مروارید، طلا و گوهر که دور گردن بودی‌ساتوا را گرفته است. این نوع از گردنبندها شبیه به جواهراتی است که امروزه نیز زنان هند و پاکستان استفاده می‌کنند (Siddiqui, 2019: 130). سومین مورد در این مجسمه گردنبند بلندی است که در مرکز به قطعه جواهری وصل می‌شود. مجسمه‌هایی نیز هست که در آن دو رشتۀ طلا به دو سر حیوان و سپس به قطعه جواهری ختم می‌شوند (Ibid, 134). به نظر این نمونه نیز شبیه به چیزی است که در سایر مجسمه-های بودی‌ساتوا نیز به‌چشم می‌خورد (شکل۱۲).

چهارمین مورد زنجیری است که روی شانۀ راست مجسمه‌های بودی‌ساتوا آویزان است که این نوع زنجیرها معمولاً با رشته‌های درهم‌تنیده‌ی طلا ساخته می‌شده‌اند (Ibid, 138).

دستبند بودی‌ساتوا نیز یکی دیگر از تزیینات او به‌شمار می‌رود. این نوع از دستبندها که از جنس فلزاتی ارزشمند بوده و با جواهرات مرصع کاری شده است، هنوز نیز در برخی از مناطق خیبرپختونخای



■ شکل۱۳. نمونه‌هایی از دستبدهای امروزی پاکستان (مأخذ: Siddiqui and Hussain, 2020: 126;plate 34) و مقایسۀ آن با نمونه موجود در موزۀ هنر جهان (سمت چپ).



■ شکل۱۴. نمونه‌هایی از بازوبند بودی‌ساتوا از موزه‌های لاهور و پیشاور (مأخذ: Siddiquiand Hussain, 2020: 121; Fig 5-6) و نمونۀ موجود در موزۀ هنر جهان (سمت چپ).



■ شکل۱۵. مقایسۀ تختگاه بودی‌ساتوا در موزۀ هنر جهان (سمت راست)، با نمونه‌هایی از بودی‌ساتوا مایتریا، موزۀ سلطنتی اوناتاریو، از سدۀ سوم میلادی (مأخذ: تارنمای شمارۀ۲۰)، مجسمۀ بودا از سدۀ۲-۳ میلادی موزۀ ملی اسکاتلند (مأخذ: تارنمای شمارۀ۱۲) و مجسمۀ بودا، موزۀ مردم شناسی برلین سدۀ ۲-۳ میلادی (مأخذ: تارنمای شمارۀ۲۱).

پاکستان مورد استفادهٔ مردم محلی است (شکل۱۳). همچنین در سایر مجسمه‌های بودی‌ساتوا نیز این دستنبدها یا به صورت حلقه‌هایی نازکتر دیده می‌شود (Siddiquiand Hussain, 2020: 123).

از آنجایی که در مجسمه‌های بودی‌ساتوا بازوی سمت چپ پوشانده شده است، بازوی سمت راست مزین به بازوبند شده است (شکل۱۴). در واقع استفاده از بازوبند مختص بودی‌ساتوای خاصی نیست و در بیشتر مجسمه‌ها دیده می‌شود. این بازوبندها معمولاً دایره‌ای، مستطیلی هستند یا شکلی شبیه به سپر دارند و با جواهرات یا نقوش گیاهی و هندسی تزیین شده‌اند (Anwar, 2018: 229).

بودی‌ساتوا روی تختی نشسته است که در دو طرف آن دو شیر قرار دارند. تخت‌هایی شیرنشان نیز در هنر گنداره مرسوم بوده است و نمونه‌هایی از آن در موزه‌هایی همچون موزهٔ مردم‌شناسی برلین و موزهٔ ملی اسکاتلند مشاهده می‌شود. از طرفی شیر نیز در بودیسم نمادی از حفاظت و مراقب از بودا بوده است و در ورودی معابد و صومعه‌ها نقش شده و معمولاً آنها در کنار تخت بودا مشاهده می‌شود (Choskyi, 1988). با این حال، در اثر موزهٔ هنر جهان، شیرها در طرفین تختگاه بودی‌ساتوا نقش شده است. البته این مورد نیز مختص بودا نیست و در یک مجسمهٔ موجود در موزهٔ سلطنتی اونتاریو، شیرها در طرفین تختگاه بودی‌ساتوا مایتریا قرار گرفته‌اند (شکل۱۵). با این حال، ذکر این نکته قابل توجه است که شیر نمادی است که در برخی از نقوش در پای تختگاه یکی دیگر از بودی‌ساتواها، یعنی منجوشری نیز دیده می‌شود (Behrendt, 2021:101). اما برخلاف دیگر بودی‌ساتواها مانند مایتریا یا اولوکیتشوره، نقشی از بودی‌ساتوا منجوشری در هنر گنداره دیده نمی‌شود[۲۸]؛ بنابراین نمی‌توان این بودی‌ساتوا را یک منجوشری دانست بلکه او باید با توجه به تاج و جواهراتش، اولوکیتشوره‌ای باشد که روی تختی نشسته است و از سوی شیرها محافظت می‌شود.

مقایسه با سایر نمونه‌های دوطرفه

همانطور که پیشتر اشاره شد تعداد اندکی از مجسمه‌های دوطرفهٔ بودا-بودی‌ساتوا در موزه‌ها و مجموعه‌های جهان به چشم می‌خورد. نخستین مورد مجسمه‌ای از مجموعهٔ روسک زوریخ است که بودا و بودی‌ساتوا (پادماپانی) را به حالت پادماسانا و نشسته روی کاسه یا کاسبرگ گلِ نیلوفر نشان می‌دهد (شکل۱۶). بودا دست‌ها را به حالت دهرمه چاکرامودرا[۲۹] درآورده است و لباسی به تن دارد که شانهٔ راستش را عریان نمایان کرده است. همچنین سایر ویژگی‌های ظاهری همچون موی فر، اورنا و اوشنیشا در ظاهر بودا قابل مشاهده است. بودی‌ساتوا دست‌ها را به حالت دیانه‌مودرا روی هم گذاشته و او نیز همان ویژگی‌های ظاهری یک بودی-ساتوا مانند تاج، گوشواره، بازوبند و انواع گردنبند را

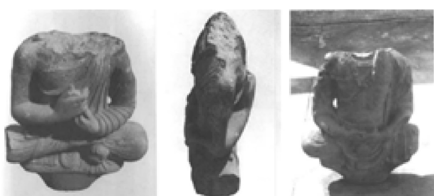
دارد. همچنین گل نیلوفری، که نشانهٔ بودی‌ساتوا پادماپانی است، از میان انگشتانش آویزان است (Quagliotti, 2010: 813). این مجسمه تنها موردی است که یک بودی‌ساتوا پادماپانی یا اولوکیتشوره را به‌نمایش می‌گذارد که هم حالت قرار گرفتن دست‌هایش و هم تاجی که به سر دارد شبیه نمونهٔ موزهٔ هنر جهان است.

دیگر نمونه از مجسمه‌های دوطرفه، شی‌ای بدون سر است که در مجموعه‌ای خصوصی در پاکستان نگهداری می‌شود (شکل۱۷). این اثر نیز در یک سو بودا و در سوی دیگر بودی‌ساتوا مایتریا را نشان می‌دهد که او را می‌توان از طریق کوزهٔ کوچکی که در دست دارد، تشخیص داد. بودا دست‌ها را به حالت دهرمه چاکرامودرا روی هم قرار داده و لباسی به تن دارد که تنها شانهٔ چپش را پوشانده است. بودی‌ساتوا مایتریا دست‌ها را به حالت دیانه‌مودرا روی هم قرار داده و پوشاک و جواهراتش نیز شبیه به سایر مجسمه‌های هنر گنداره است. همچنین، به مانند اثر مجموعهٔ روسک در این مجسمه نیز بودا و بودی‌ساتوا روی نیلوفر نشسته‌اند (Ibid).

سومین مورد مجسمه‌ای ناقص است که اکنون تنها قسمت سر، شانه و سینهٔ آن باقی مانده است (شکل۱۸). این مجسمه که احتمالاً متعلق به سدهٔ سوم میلادی است، ۴۰ سانتی‌متر طول دارد و آخرین بار تحت مالکیت حراجی کریستی بوده است. در این اثر نیز شانهٔ راست بودا عریان و شانهٔ چپ او پوشیده است. همچنین با در نظر گرفتن آرایش موی



■ شکل۱۶. بودا و پادماپانی، مجموعهٔ روسک زوریخ (مأخذ: Quagliotti, 2010: Fig 1-3).



■ شکل۱۷. مجسمهٔ بودا–بودی‌ساتوا در مجموعه‌ای خصوصی در پاکستان (مأخذ: Quagliotti, 2010: Fig 5-6).



■ شکل۱۸. سردیس دوطرفه‌ی بودا و بودی‌ساتوا مایتریا، قرن۳ میلادی، حراج کریستی (مأخذ: وبسایت شماره ۱۱).



■ شکل۱۹. مجسمهٔ بودا–بودی‌ساتوا مایتریا در موزهٔ دولتی قوم‌شناسی مونیخ (مأخذ: Quagliotti, 2010: Fig 9-11).



■ شکل۲۰. دو مجسمهٔ بودا–بودی‌ساتوا، سدهٔ ۲و۳ میلادی، حراج کریستی (مأخذ: تارنماهای شمارهٔ ۲۲و۲۳).

بودی‌ساتوا باید او را یک مایتریا دانست. با توجه به اینکه سایر قسمت‌های مجسمه مشخص نیست، نمی‌توان دریافت که این دو شخص ایستاده بوده‌اند یا نشسته (Ibid, 814).

دیگر مجسمه‌ای که از بودا-بودی‌ساتوا باقی مانده، اثری ۵۷ سانتی‌متری است که در موزهٔ دولتی قوم‌شناسی مونیخ[۳۰] نگهداری می‌شود (شکل۱۹). این اثر نیز تقریباً ویژگی‌های مشابهی با موارد قبلی دارد و بودا را با پوشاک و حالت نشستن مشابهی همچون موارد قبلی نشان می‌دهد. بودی‌ساتوا نیز با توجه به آرایش مو و شی‌ای که در دست داشته است، احتمالاً یک مایتریا بوده است. نکته قابل توجه در مورد این مجسمه این است که با توجه به سبک هنری و کیفیت ساختش، می‌توان آن را به دوره‌ای جدیدتر از هنر گنداره منصوب کرد. همچنین در قسمت بالایی هالهٔ دور سر بودا و بودی‌ساتوا، پایه‌ای وجود دارد که احتمالاً برای نگهداری چتری بوده که امروز اثری از آن به جا نمانده است (Ibid, 817).

علاوه بر موارد فوق دو مورد دیگر از این مجسمه‌های نادر نیز در مالکیت حراج کریستی بوده است که این دو مورد نیز بودا و بودی‌ساتوا مایتریا را در دوسوی خود دارند (شکل۲۰). یکی از این مجسمه‌ها به مانند سایر موارد بودا را با همان حالت دست‌ها، با یک شانهٔ عریان و نشسته روی گل نیلوفر نشان می‌دهد (سمت راست). همچنین در این اثر بودی‌ساتوا مایتریا نیز با پوشاک، جواهرات و حالت مشابهی مانند سایر نمونه‌ها نشسته و کوزه‌ای نیز در دست دارد (بنگرید به: اشکال۱۱، ۱۲-۱۴). اما دیگر نمونه (سمت چپ) تنها موردی است که به مانند اثر موجود در موزهٔ هنر جهان، بودا را در لباسی نشان می‌دهد که هر دو شانه‌اش را کامل پوشانده است. در این شی نیز بودا و بودی‌ساتوا مایتریا روی گل نیلوفری نشسته‌اند. بودی‌ساتوا نیز علاوه بر نحوهٔ آرایش موها و جواهرات بار دیگر با کوزه‌ای که در دست دارد، قابل تشخیص است.

مجسمهٔ دوطرفهٔ موزه هنر جهان شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با آثار باقی‌مانده از هنر گنداره دارد که در ادامه از چند منظر مورد بررسی قرار خواهد گرفت (جدول۱).

جدول ۱) مقایسه مجسمه‌های دوطرفه با اثر موجود در موزه هنر جهان (مأخذ: نگارندگان).

ردیف	محل نگهداری (شماره اشکال)	قدمت	مشخصات بودا								بودی‌ساتوا				
			اورنا و اوشنیشا	شانهٔ راست عریان	تمام بدن پوشیده	دهرمه چاکرامودرا	دهیانه مودرا	پادماسانا	نشسته روی کاسبرگ	نشسته روی تختگاه	اولوکیتشوره	مایتریا	دهیانه مودرا	تختگاه شیرنشان	گل نیلوفر در دست
۱	موزهٔ هنر جهان تهران (شکل۵)	۳–۲ میلادی	❋	-	❋	–	❋	❋	–	❋	❋	–	❋		–
۲	مجموعهٔ روسک زوریخ (شکل۱۶)	۳–۲ میلادی	❋	❋	–	❋	–	❋	❋	–	❋	–	❋	–	❋
۳	مجموعهٔ خصوصی پاکستان (شکل۱۷)	۳–۲ میلادی	–	❋	–	❋	–	❋	❋	–	–	❋	❋	–	–
۴	حراجی کریستی نیویورک (شکل۱۸)	۳ میلادی	❋	❋	–	–	–	–	–	–	–	❋	–	–	–
۵	حراجی کریستی لندن (شکل۲۰)	۳–۲ میلادی	❋	❋	–	❋	–	❋	❋	–	–	❋	❋	–	–
۶	حراجی کریستی لندن (شکل۲۰)	۳–۲ میلادی	-	–	❋	–	–	❋	❋	–	–	❋	–	–	–
۷	موزهٔ دولتی قوم‌شناسی مونیخ (شکل۱۹)	نامشخص	-	❋	–	❋	–	❋	❋	–	–	❋	❋	–	–

از منظر باستان‌شناختی سبک پوشاک و جواهرات بودی‌ساتوا شبیه به سایر نمونه‌های موجود است. پوشاک بودی‌ساتوا در تمامی موارد مشابه است و شانهٔ چپ و روی زانوها را پوشانده تا جواهرات و اندام ورزیده او مشخص باشد. جواهرات او نیز شامل گوشواره، انواع گردنبند، دستنبد و بازوبند می‌شود که این موارد اشتراکاتی با داده‌های باستان‌شناختی و جواهراتی که امروزه مورد استفاده مردم بخش‌هایی از هند و پاکستان است، دارد. هرچند این نوع جواهرات در تمامی نمونه‌ها مشاهده می‌شود، اما تفاوت‌هایی در تاج یا سرپوش بودی‌ساتواها وجود دارد. معمولاً موهای بودی‌ساتوا مایتریا به حالتی بسته شده که بخشی از موها به پشت سر رفته و قسمت فوقانی با گرهی به دو بخش تقسیم می‌شود. اما سرپوش بودی‌ساتوا اولوکیتشوره که در نمونه‌های موزهٔ هنر جهان و مجموعهٔ روسک دیده می‌شود، شامل دستاری است که با جواهرات تزیین شده است. لباس بودا در مجسمه‌های دوطرفه معمولاً یک

اوتاریا است که فقط شانهٔ چپ او را پوشانده و تنها دو مورد یعنی اثر موزهٔ هنر جهان و اثر حراج کریستی بودا تمامی قسمت‌های بدنش را با لباسی شبیه به کاسایا پوشانیده است. در تمامی موارد بودی‌ساتواها دست‌های خود را به حالت دهیانه مودرا روی هم قرار داده‌اند و فقط در نمونه‌های حراج کریستی (اشکال۱۸ و ۲۰؛ سمت چپ) مشخص نیست که دست‌های بودی‌ساتوا به چه حالتی بوده است. بودا نیز دست‌های خود را به حالت دهرمه چاکرامودرا گرفته و تنها نمونهٔ متفاوت که در آن هر دوسوی مجسمه دست‌ها را به حالت دهیانه مودرا گرفته‌اند، اثر موزهٔ هنر جهان است. در تمامی مواردی که نشیمنگاه بودا و بودی‌ساتوا مشخص است، این دو شخصیت روی تختگاهی از گل نیلوفر نشسته‌اند. در این مورد نیز تنها اثر متفاوت مجسمهٔ موجود در موزهٔ هنر جهان است که دو نقش گوناگون را در دو سوی خود دارد. در یک سو صحنه‌ای مذهبی که تکریم کشکول یا کاسهٔ بودا را نشان می‌دهد و در سوی دیگر تختگاهی که دو طرف آن با دو شیر مزین شده است. هرچند استفاده از چنین تزییناتی در هنر گنداره تازگی ندارد، اما در مقایسه با سایر نمونه‌های دوطرفه مورد منحصر به فردی به حساب می‌آید. بودی‌ساتوایی که بودا را در مجسمه‌های دوطرفه همراهی می‌کند، معمولاً مایتریا است که او را می‌توان از خصائص ظاهریش همچون حالت بستن موها و کوزه‌ای کوچک که در دست دارد، تشخیص داد. با این حال، تنها در دو مورد از این مجسمه‌های باقی‌مانده یعنی بودی‌ساتوای مجموعهٔ روسک زوریخ و بودی‌ساتوای موزهٔ هنر جهان پادماپانی یا اولوکیتشوره نقش شده است. البته، این دو مورد نیز با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند. اولوکیتشوره معمولاً با دو نشانهٔ تاج جواهرنشان مزین به نقش بودا یا گل نیلوفری در دست شناخته می‌شود که این دو مورد ممکن است در تمامی مجسمه‌های موجود به‌طور همزمان رعایت نشده باشند. برای مثال در اولوکیتشوره‌های موجود در مجموعهٔ روسک (بنگرید به: شکل۱۶) و موزهٔ هنر ماتسوکا او گل نیلوفری در دست دارد، اما مجسمهٔ این بودی‌ساتوا در مجموعه‌ای خصوصی در سوئیس با نقش بودا روی تاجش شناخته می‌شود (بنگرید به: شکل۹). با این حال، اثر موجود در موزهٔ هنر جهان در این مورد نیز متفاوت است. زیرا تاجی با نقش بودا و گل نیلوفر در دست ندارد و تنها به‌دلیل شباهت ظاهری بخش جلویی و کناریِ سرپوشش با سایر مجسمه‌ها می‌توان او را یک اولوکیتشوره دانست. از این رو، مجسمهٔ دوطرفهٔ موزه هنر جهان را باید نمونه‌ای منحصر به فرد از مکتب هنری گنداره دانست که تاکنون اثری شبیه به آن در سایر پژوهش‌ها مشاهده نشده است. با این حال، شباهت‌های اثر با سایر نمونه‌های موجود نشان می‌دهد که این مجسمهٔ دوطرفه احتمالاً متعلق به سدهٔ دوم یا سوم میلادی است.

جنبه‌های آیینی اثر

آنچه تاکنون دربارۀ این مجسمه گفته شد، صرفاً معرفی آن از جنبه‌های هنری و باستان‌شناختی بود. با این حال، بررسی اثر مذکور با در نظر گرفتن جنبه‌های آیینی آن نیز حاوی نکات قابل توجهی است که در ادامه این نوشتار به آن اشاره می‌گردد. نخستین مورد در این اثر حالت دست‌ها و نشستن است. حالت نشستن بودا و بودی‌ساتوا در پادماسانا یا گل نیلوفر، یکی از آساناهای یوگا و برخاسته از مکتب هاتا یوگا به‌شمار می‌آید. این نوع نشستن اختصاص به بودا ندارد و در دیگر شخصیت‌های مقدس در ادیان شرقی نظیر خدایان هندویی نیز وجود دارد. نیلوفر نماد کمال و اشراق نفس روان انسان است که ریشه در مرداب دارد و در بودیسم می‌توان آن را نوعی مراقبه برای نیل به نیروانا دانست. سِوَتمارامه[۳۱] در هاتایوگا ادعا می‌کند که این گونه نشستن هرگونه بیماری و ناراحتی را از میان برده و سالک را به رهایی می‌رساند. همچنین همانطور که پیشتر اشاره گردید، حالت دست‌ها نیز نشان‌دهندۀ نوع خاصی از مودراست. مودرا به زبان سانسکریت به معنای مُهر و نشان از قدرت است و اصطلاحاً به حالات بدن به‌ویژه دست‌ها اشاره دارد (خواجه‌گیر و دلدار، ۱۳۹۵: ۵۹). مودراها در بودیسم مهایانه‌ای اهمیت باطن‌گرایانه دارند. دهیانه مودرا به معنای حالت متمرکز است که تمرکز و سکون حواس و ضمیر را در مراقبه نشان می‌دهد. در این حالت با لمس انگشتان شست توسط



■ شکل۲۱. بودا و پیروانش با کاسه‌ای در دست، مجموعۀ خصوصی در ژاپن (مأخذ: Rehman, ۲۰۱۰: Fig No. ۵).



■ شکل۲۲ سیماندهه اولوکیتشوره نشسته روی یک شیر، موزۀ متروپولیتن، سدۀ ۱۵–۱۷ میلادی سلسلۀ مینگ چین (مأخذ: تارنمای شمارۀ۲۴).

یکدیگر، مثلثی به‌وجود می‌آید که آن را به سه گوهر بودایی (دهرمه[۳۲]، بودا و سنگهه) تأویل می‌کنند (همان: ۶۱). در نمونه‌های دیگر مجسمه‌های دو طرفۀ بودا بودی‌ساتوا، دهرمه چاکرامودرا دیده می‌شود که به معنای نشان چرخ قانون است و نمادی از استیلای او بر نیروهای کلی جهانی است. منظور از دهرمه تعالیم بوداست و به‌همین دلیل به آن مودرای آموزش هم می‌گویند. در این حالت با انگشت شست و اشارۀ دست راست حلقه‌ای تشکیل می‌شود و دست دیگر کنار آن قرار می‌گیرد (همان: ۶۲).

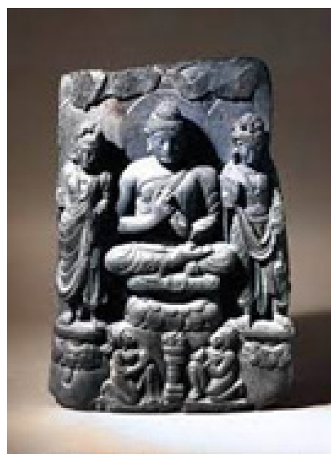
مورد دیگر تختگاه بودا و بودی‌ساتوا است. نقش زیرین مجسمۀ بودا افرادی را در حال تقدیس کاسۀ گدایی بودا[۳۳] نشان می-دهد. در برخی از مجسمه‌ها نیز نقش زیرین مجسمه مردمانی را در کنار بودا نشان می‌دهد؛ در حالیکه خود او کاسۀ گدایی به دست گرفته است (شکل۲۱). در فرهنگ بودایی، پیروان به دو دسته راهبان و غیر راهبان تقسیم می‌شوند. راهبان با ریاضت‌ها خود را به نیروانا می‌رسانند اما انجام دادن اموری برای آنان ممنوع است. یکی از این امور داشتن کسب و کار است و راهب بودایی باید با تکدی گری گذران زندگی کند. کاسۀ گدایی پیش از بودیسم در فرهنگ هندویی و میان سادوها یا مرتاضان هندی رایج بوده و به معنای انقطاع و بی‌توجهی به زندگی مادی تلقی می‌شده است. همچنین در شمایل‌نگاری بودایی در مراحل قبل از نمایش پیکر بودا نیز او را با وسایلی مانند لباس و کاسۀ گدایی نشان می‌دادند (شاد قزوینی و چادها، ۷۷:۱۳۹۵). اهمیت کاسۀ گدایی نیز از این روست که یکی از اعمال مقدس در آیین بودیسم یعنی تکدی گری را نشان می‌دهد.

تختگاه بودی‌ساتوا نیز متفاوت تختگاه بوداست. او بر تختگاهی نشسته که با دو شیر محافظت می‌شود. شیر در فرهنگ بودایی گاهی مُعرِف خود بودا و تعالیم وی است و غرش شیر نشانۀ رفتن تعالیم وی به دور دست‌هاست (شاد قزوینی و چادها، ۷۸:۱۳۹۵). یک معنای دیگر برای شمایل شیر بودی‌ساتواها و فرزندان بودا هستند و معنای دیگر آن نشانه‌ای از قدرت و علو درجه در اشراق و رهایی است. همانگونه که شیر در نماد کشورها نشان از وفاداری و حراست را دارد، شیرها در بودیسم وظیفۀ حراست از دهرمه را بر عهده دارند و در نقاط ورودی معابد نیز مجسمۀ آنان نصب می‌گردد (Choskyi, 1980). همچنین این حیوان در برخی از نقاشی‌ها و مجسمه‌ها به‌منزلۀ مَرکبی برای اولوکیتشوره نیز دیده می‌شود که آن را سیماندهه اولوکتیشوره[۳۴] می‌نامند (شکل۲۲). البته علاوه بر بودیساتوا اولوکیتشوره، یک بودیساتوای دیگر، یعنی منجوشری، نیز با تخت شیرنشان یا مَرکب شیر دیده می‌شود؛ اما همانطور که پیشتر اشاره شد، نقش منجوشری در هنر گنداره برخلاف اولوکیتشوره چندان مرسوم نبوده است. از سویی دیگر، اولوکیتشوره در هنر گنداره نیز بیشتر با سرپوش خاص و گل نیلوفری که در دست دارد

شناخته می‌شود. از این رو، مجسمهٔ دوطرفهٔ بودا-بودی‌ساتوای موزهٔ هنر جهان را می‌توان یکی از نمونه‌های منحصر به فردی دانست که بودی‌ساتوا اولوکیتشوره را به همراه شیر نشان می‌دهد. همچنین، اولوکتیشوره مهم‌ترین بودی‌ساتوا در مکتب بودیسم مهایانه است. او یکی از چهار فرمانروای آفرینش است که در این دوره و پس از انقضای دورهٔ فرمانروایی سه بودی‌ساتوای دیگر بر گیتی فرمان می‌راند. او محبت خاصی به مردم دارد و هنگام بیماری و فجایع اخلاقی یا رنج به یاری آدمیان می‌شتابد. او به سبب داشتن گل نیلوفر به شاهزادهٔ نیلوفری مشهور است و مؤمنان وی را «جواهر نیلوفری» لقب داده‌اند. برخی معنای اسم اولوکتیشوره را خدایی که در این زمان ظاهرا شده است ترجمه کرده‌اند که در این صورت می‌توان آن را به سلطنت کنونی وی مرتبط دانست. ترجمهٔ دیگر برای این نام «خدایی که می‌بیند» است که با مراقبت و شفقت فزایندهٔ او برای انسان تناسب دارد (شایگان، ۱۳۸۹ : ۱۷۹). او مراقب انسان است و تاکنون سیصد بار به صورت آدم و اسب بر زمین آمده و مردمانِ در خطر را نجات داده است. در آغوش او نوزادی قرار دارد که آن را به زنان عقیم مرحمت می‌کند (ناس، ۱۳۹۳: ۲۲۷). از مهم‌ترین ویژگی او شفقت و رحمت کاملاً برجسته نسبت به‌تمام موجودات است تا آنجا که تا رستگاری آخرین ذره به نیروانا نمی‌پیوندد. یکی از القاب او، پادماپانی «خدای نیلوفر به دست» است. این لقب به احتمال بسیار با یکی از مهم‌ترین متون بودیسم مهایانه‌ای، سورهٔ نیلوفر[۳۵] مرتبط است. سورهٔ نیلوفر آخرین موعظه بوداست و او در نیمهٔ همان شبِ موعظه به نیروانا می‌پیوندد. در این سوره یک فصل جداگانه به اولوکیتشوره بودی‌ستوا اختصاص یافته است و در سراسر آن بودی‌ساتواهای مختلف با یکدیگر گفتگو می‌کنند. سورهٔ نیلوفر بیانگر حقیقت کلی فارغ از زمان و مکان یا مجموعهٔ حقایق است (پاشایی، ۱۳۸۲: ۵۱). استفادهٔ مذهبی و هنری از گل نیلوفر در ادیان هندی نیز پیشینهٔ بسیار غنی دارد و ارتباط آن با خدایانی نظیر برهما، ویشنو، و شیوا و اشخاصی که حتی به مبانی دین هندو باور ندارند نظیر جین و بودا نشانهٔ اهمیت والای آن در نمایش باور مذهبی دارد (شکل۲۳). استفادهٔ مذهبی و هنری از گل نیلوفر در فرهنگ و مذهب هند نیز پیشینه بسیار غنی دارد و ارتباط آن با خدایانی نظیر برهما، ویشنو، و شیوا[۳۶] را نشان می‌دهد (شکل۲۳). همچنین در باور این مردمان، این گل نماد کسانی است که از گوهر وجود خود بهره می‌برند و در بدترین شرایط نیز رسالت انسانی خویش را فراموش نمی‌کنند (حسنوند و شمیم، ۱۳۹۳: ۳۱). علیرغم ارتباط بودا و اولوکیتشوره با گل نیلوفر که هم در متون بودایی و هم در آثار هنری گنداره مشهود است، اثر موزهٔ هنر جهان نشانی از این گل در خود ندارد. این موضوع علاوه بر خود اولوکیتشوره تختگاه او و بودا را نیز از سایر نمونه‌های دوطرفه متمایز می‌کند. چراکه بودای نشسته بر کاسبرگ گل نیلوفر تقریباً خصلت مشترکی است که در تمامی

مجسمه‌های دوطرفه و حتی سایر نمونه‌های هنر گنداره نیزمشاهده می‌شود.

نکتهٔ مهم‌تر در مورد این آثار، چرایی ساخت این مجسمه‌ها است؛ زیرا استفاده از چنین مجسمه‌هایی چندان مرسوم نبوده است و احتمالاً این آثار تنها برای مقاصد و مکان‌هایی خاص مورد استفاده بوده‌اند. تاکنون تنها کواگلیوتی نظری پیرامون این آثار مطرح کرده است. این محقق سرشناس آثار گنداره، این مجسمه‌ها را در چارچوب اندیشه‌هایِ مترقیِ بودیسم مهایانه تفسیر کرده که در این آثار بودا که ذاتش بیداری است به همراه بودی‌ساتوا که راهِ به سوی نیروانا را طی کرده است توأمان باهم نقش شده‌اند. بوداها در این آثار به حالتی دست‌ها را قرار داده‌اند که نشان از موعظه دارد و نمود پیامی را که منتقل می‌کنند، در سوی دیگر اثر یعنی در سکون آرامش چهره بودیساتوا و دهیانه‌مودرای وی می‌توان مشاهده کرد. با این حال، این محقق نیز اذعان می‌کند که اطلاعی از بافت تاریخی این آثار در دست نیست اما ممکن است در جایی در فضای باز به نمایش گذاشته می‌شده‌اند که هر دوسوی آن به راحتی قابل مشاهده باشد (Quagliotti, 2010: 821).





■ شکل۲۳. راست: بودای موعظه‌گر به همراه دو بودی‌ساتوا که بر تختگاهی از گل نیلوفر نشسته است، موزهٔ بریتانیا، سدهٔ۲–۳ میلادی (مأخذ: تارنمای شمارهٔ۲۵)؛ چپ: تصویری از خدایان هندی برهما، ویشنو و شیوا که روی گل نیلوفر نشسته‌اند (مأخذ: تارنمای شمارهٔ۲۶).

نتیجه‌گیری

تفسیر اثر مذکور با در نظر گرفتن آرایه‌های تزیینی و اندیشه‌های بودایی نشان می‌دهد که مجسمهٔ دوطرفهٔ بودا-بودیساتوا اثری متعلق به مکتب هنری گنداره و احتمالاً سده‌های دوم و سوم میلادی است. در ظاهر بررسی مجزای هر طرف این اثر چندان دشوار به‌نظر نمی‌رسد؛ چرا که فراوانی آثار مرتبط با هنر گنداره موجب شده است تاکنون پژوهش‌های فراوانی در مورد آنها صورت بگیرد. با این حال کمبود منابع پیرامون مجسمه‌های دوطرفه کار تفسیر این آثار و پاسخ به پرسش‌های مرتبط با آنها را سخت کرده است. اثر موجود در موزهٔ هنر جهان را می‌توان هفتمین نمونه از مجسمه‌های دوطرفه و نشسته دانست که در موزه‌ها و مجموعه‌های جهان موجود است. در تمامی آثار مذکور بودا در یک سمت و بودیساتوا مایتریا یا اولوکیتشوره در سمت دیگر نقش بسته‌اند. حالت نشستن، دست‌ها، پوشاک، جواهرات و تختگاه نیز تقریباً در تمامی آثار مشابه است. تنها نمونهٔ موجود که این دو شخصیت مهم بودایی را برتختگاهی متفاوت و حالت دستی مشابه نشان می‌دهد، اثر موجود در موزهٔ هنر جهان است. در این اثر بودا روی گل نیلوفر که از شاخصه‌های مهم هنر بودایی به حساب می‌آید، ننشسته است. بلکه روی صحنه‌ای از تکریم کاسهٔ گداییِ بوداییان قرار گرفته است که همین امر اثر مذکور را از سایر نمونه‌ها مجزا می‌کند. همچنین بودی‌ساتوا اولوکیتشوره که در سوی دیگر اثر نشسته است، نه تختگاهی از گل نیلوفر دارد و نه این گل را در دست گرفته است. همانطور که پیشتر اشاره شد، تنها سرپوش و تختگاه مزین به شیر بودا ارتباط او را با اولوکیتشوره حفظ می‌کند. با این حال تفاوت‌های میان این مجسمه و سایر نمونه‌ها به همین مورد ختم می‌شود. علل ساخت چنین مجسمه‌هایی نیز تاکنون به‌درستی مشخص نشده است که این مسئله را هم می‌توان از دو جنبهٔ کمبود این آثار و پژوهش‌های صورت گرفته پیرامون آنها و همچنین یافت نشدن مجسمه‌های دوطرفه در بافت باستان‌شناختی توجیه کرد.

تشکر و قدردانی

بدینوسیله از سرکار خانم مونس آروین بابت طراحی اثر مذکور کمال تشکر و قدردانی را داریم.

پی‌نوشت

۱. Aniconic

۲. Dharma

۳. Stupa

۴. Sanchi

۵. Bharhut

۶. Bodhi Tree

۷. Bodhgaya

۸-برای مطالعهٔ نظریات آلفرد فوشه در مورد هنر و جغرافیای گنداره بنگرید به: Foucher, ۱۹۰۰, ۱۹۰۱,۱۹۱۷ .

۹. Abhayamudra

۱۰. Green Phyllite

۱۱. Gray-blue mica schist

۱۲. Maitryia

۱۳- برای مطالعه دربارهٔ پیدایش و تکامل صورت بودا بنگرید به Krishan, ۱۹۹۶؛ کریشان در این اثر علاوه بر پرداختن به ریشه‌های تصویر بودا و رسیدن سنت مجسمه‌سازی به شرق آسیا، در مورد تضادهای موجود در هنر بودایی با سبک زندگی پیروان این دین نیز بحث می‌کند.

۱۴. Ushnisha

۱۵. Urna

۱۶. Kasaya

۱۷. Kesa

۱۸. Antarvãsa

۱۹. Uttarãsaṅga

۲۰. Samghãṭi

۲۱. Uttariya

۲۲. Lotus Position

۲۳. Padamasana

۲۴. Dhyana Mudra

۲۵. Alms Bowl

۲۶. Mañjuśrī

۲۷. Palai - Malakand

۲۸- کواگلیوتی در مقاله‌ای ضمن بررسی یک نقش برجسته از هنر گنداره این ادعا را مطرح می‌کند که یکی از بودی‌ساتواهای نقش شده احتمالاً منجوشری باشد. این نقش جزو معدود مواردی است که بودی‌ساتوا منجوشری را در هنر گنداره نشان می‌دهد. برای مطالعه در این زمینه بنگرید به: Quagliotti, ۱۹۹۰.

۲۹. Dharmacakramudra

۳۰. Staatliches museum Für völkerkunde

۳۱. swatmarama

۳۲. Dharma

۳۳. Buddha's begging bowl

۳۴. Simhanada Avalokiteshvara

۳۵. Lotus Sutra

۳۶. Brahma, Vishnu, Shiva

منابع

- پاشایی، عسگر (۱۳۸۲). سورهٔ نیلوفر، نشریهٔ هفت آسمان، سال پنجم، شمارهٔ ۱۷، ۹۶-۴۵
- جوادی، شهره (۱۳۸۶). نقش برجسته ها و مجسمه های هند باستان در هنر بودایی. باغ نظر، ۴(۷)، ۱۸-۵.
- حسنوند, محمد کاظم و شمیم، سعیده (۱۳۹۳). بررسی نقشمایه گل لوتوس در هنر مصر، ایران و هند. جلوه هنر, ۶(۱), ۴۰-۲۲.
- خواجه گیر، علیرضا و دلدار، مرضیه (۱۳۹۵). بازشناسی هنر بودایی از طریق شمایل‌شناسی مودراها، فصلنامه مطالعات شبه قاره دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال هفتم شماره۲۹، ۶۲-۵۹.
- دهقانزاده, سجاد؛ آقانژاد, معصومه و نامیان, حسن (۱۳۹۷). شمایل نگاریِ دینی در هنر بودایی (شمایل شناسی اَوَلوکیتشوره). مجله ادیان و عرفان, ۵۱(۱),۴۳-۲۷.
- دهقانزاده، سجاد (۱۳۹۶). تأثیر فرهنگ‌های غیربودایی در انتظام دینی بودیسم مهایانه. پژوهش های ادیانی، ۵(۹)، ۱۳۷-۱۱۵.
- ذکرگو، امیرحسین (۱۳۷۵). از بودا تا بت (تأملی در سیر پیدایش شمایل گری در هنرهای بودایی)، نامه فرهنگ تابستان ۱۳۷۵ - شماره ۲۲ ، ۱۴۵-۱۳۶.
- شاد قزوینی، پریسا و چادها، پینکی (۱۳۹۵).سیر تجسم اسطوره بودا در هنر هند: از نمادین تا فیگوراتیو، نشریه هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، سال بیست و یکم شماره ۲، ۸۴-۷۵.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۹). ادیان و مکتب‌های فلسفی هند (دوره ۲ جلدی، جلد اول)، امیرکبیر: تهران.
- ناس، جان بایر (۱۳۹۳). تاریخ جامع ادیان، ترجمه علی اصغر حکمت، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی: تهران.
- هال، جیمز (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، فرهنگ معاصر: تهران.
- هرودوت (۱۳۸۰). تواریخ، ترجمه غلامعلی وحیدمازندرانی، افراسیاب: تهران.

منابع لاتین

- Allchin, F. R. (Ed.). (1997). Gandharan art in context: east-west exchanges at the crossroads of Asia. Daya Books.
- Anwar, S. (2018). Brief sketch of bejeweled male figures in Gandharan Art. Journal of Asian Civilizations, 41(1).
- Behrendt, K. A. (2007). The art of Gandhara in the Metropolitan Museum of Art. Metropolitan museum of art.
- Behrendt, K. (2017). The Buddha and the Gandharan Classical Tradition. Arts of Asia, 47(2), 65-75.
- Behrendt, Kurt (2021). Arts of Asia, vol. 51, no. 1.
- Brancaccio, P., & Behrendt, K. A. (2006). Gandhāran Buddhism: archaeology, art, texts. UBC Press.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2023, March 16). Gandhara. Encyclopedia Britan-

nica. https://www.britannica.com/place/Gandhara
- Choskyi, V. J. (1988). Symbolism of animals in Buddhism. Buddhist Himalaya, 1(1).
- Coomaraswamy, A. K. (1927). The origin of the Buddha image. The Art Bulletin, 9(4), 287-328.
- Darius, I., Budge, E. A. W., King, L. W., & Thompson, R. C. (1907). The Sculptures and Inscription of Darius the Great on the Rock of Behistün in Persia. Brit. Museum.
- Falk, H. (2001). The Buddha's begging Bowl. South Asian Archaeology, 2, 445-52.
- Falser, M. (2015). The Graeco-Buddhist style of Gandhara-a'Storia ideologica', or: how a discourse makes a global history of art. Journal of Art Historiography, (13), 1.
- Filigenzi, A. (2005). Gestures and things: The buddha's robe in Gandharan art. East and West, 55(1/4), 103-116.
- Foucher, A. (1900). Étude sur l'iconographie bouddhique de l'Inde: d'après des documents nouveaux (Vol. 13). A. Leroux.
- Foucher, A. (1901). Notes sur la géographie ancienne du Gandhâra (Commentaire à un chapitre de Hiuen-Tsang). Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient, 1(4), 322-369.
- Foucher, A. (1917). The Beginnings of Buddhist Art: And Other Essays in Indian and Central-Asian Archęology. Asian Educational Services.
- Griffith, R. T. (2013). The rig veda (Vol. 1). Library of Alexandria.
- Khan, M. N. (2013). Jewellery Hoard from Palai-Malakand (Khyber Pakhtunkhwa) Tracing Parallels in the Buddhist Art of Gandhāra. Gandharan Studies, 7.
-Kieschnick, J. (1999). The Symbolism of the Monk's Robe in China. Asia Major, 9-32.
o(2003). The impact of Buddhism on Chinese material culture. Princeton University Press.
- Krishan, Y. (1996). The Buddha Image: Its Origin and Development. India: Munshiram Manoharlal Publishers.
- Luczanits, C. (2008). Buddhism in a Cosmopolitan Environment: The Art of Gandhara. Orientations, 39(7), 46-52.
- Lyons, I. (1957). Gandhāran art in Pakistan. Patheon Books, New York.
- Marshall, John, 1951, Taxila, Vol. II, Cambridge, Cambridge University Press.
- Marshall, J. (1960). The Buddhist Art of Gandhāra: The Story of the Early School, Its Birth, Growth, and Decline. United Kingdom: Published for the Department of Archaeology in Pakistan at the University Press.
- Quagliotti, A. M. (1990). Mañjuśrī in Gandharan Art A New Interpretation of a Relief in the Victoria and Albert Museum. East and West, 40(1/4), 99-113.
- Quagliotti, Ann Maria (2010). 'Back to back Buddha and bodhisattva images in Gandharan

art' on "From Turfan to Ajanta. Festschrift for Dieter Schlingloff on the occasion of his eightieth birthday" Lumbini, pp. 813-824.

- Rehman, Ghani ur (2010). The Power of Bodhi: "The Miraculous Mergence of the Four Begging Bowls by the Buddha Represented in Gandhara Sculpture". Pakistan Journal of History and Culture, Vol.XXXI, No.2. pp. 1-15.

- Rhi, J. H. (1994). From bodhisattva to buddha: The beginning of iconic representation in Buddhist art. Artibus Asiae, 54(3/4), 207-225.

- Rowland, B. (1949). The Iconography of the Flame Halo. Bulletin of the Fogg Art Museum, 11(1), 10-16.

- Rowland, B. (1956). Gandhara, Rome and Mathura: The early relief style. Archives of the Chinese Art Society of America, 10, 8-17.

- Rowland, B. (1961). Bodhisattvas or Deified Kings: A Note on Gandhara Sculpture. Archives of the Chinese Art Society of America, 15, 6-12.

- Schmidt, Erich F. (1953). Persepolis I: Structures, Reliefs, Inscriptions, Chicago: The University of Chicago Press.

- Siddiqui, K. S. (2009). The Persian Domination and its Impact on Gandhara Region. Journal of Asian Civilizations, 32(2).

- Siddiqui, K. S. (2011). Nomenclature and Geography of Ancient Gandhara. Journal of History and Social Sciences, 2(2), 65-73.

- Siddiqui, K. S. (2012). Significance of Lotus Depiction in Gandhara Art. Cell, 321, 2870169.

- Siddiqui, K. S. (2019). Neck-Jewellery depicted in the Panels of Gandhara art their Classification, Comparison, and Continuation in Modern Cultures. Quarterly Journal of the Pakistan Historical Society, 67(1-2).

- Siddiqui, K. S. and Hussain, Zahir (2020). Arm Jewelry depicted in the Panels of Gandhara Art: Classification, Comparison, Continuation in Modern Cultures, Sindh Antiquities Volume 6, No: 01. Munazzah Akhtar, kaleemullah lashari, Antiquities Department Sindh.

- Strabo, R., & Duane, W. (1917). The geography of Strabo.

- Vogelsang, Willem (2000), "GANDHĀRA", Encyclopædia Iranica,Vol. X, Fasc. 3, pp. 269-270.

تارنماها

1. https://www.metmuseum.org/toah/hd/gand/hd_gand.htm
2. https://www.britishmuseum.org/collection/term/x23061
3. https://collections.vam.ac.uk/search/?id_style=AAT18889
4. https://www.worldhistory.org/image/3943/map-of-gandhara/
5. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38452
6. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/72381
7. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1895-1026-1
8. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38788
9. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38474
10. https://www.nortonsimon.org/art/detail/F.1975.04.1.S/
11. https://www.christies.com/en/lot/lot-6307471
12. https://www.worldhistory.org/image/4173/statue-of-guatama-buddha-from-gandhara/
13. https://www.freepik.com/premium-photo/buddhist-monks-monks-thailand-budha-monks-thailand_9627291.htm
14. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38787
15. https://art.thewalters.org/detail/9687/a-meditating-bodhisattva/
16. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38372
17. https://www.aucklandmuseum.com/collection/object/am_humanhistory-object-7493
18. https://himalayanbuddhistart.wordpress.com/bodhisattva-padmapani-gandhara-c-3rd-cent-schist/
19. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Avalokitesvara,_seated_Bodhisattva_in_meditation_pose,_Gandhara,_c._3rd_century_AD,_gray_schist_-_Matsuoka_Museum_of_Art_-_Tokyo,_Japan_-_DSC07059.JPG
20. https://himalayanbuddhistart.wordpress.com/2016/10/04/gandhara-maitreya-seated-stone/3rd-c-gandhara-pakistan-maitreya-schist-royal-ontario/
21. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Buddha_on_Lion_Throne,_Takht-i-Bahi,_Gandhara,_2nd-3rd_century_AD,_schist_-_Ethnological_Museum,_Berlin_-_DSC01656.JPG
22. https://www.christies.com/en/lot/lot-4960272
23. https://www.christies.com/en/lot/lot-5540683
24. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/54245
25. https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1887-0717-48
26. https://mandalas.life/2019/trimurti-brahma-vishnu-and-shiva/